

Alicja Paszkowska
Uniwersytet Jagielloński
alicjapaszowska@o2.pl

Kilka uwag o recepcji współczesnego dramatu francuskiego w Polsce po 1989 roku

Badania nad mechanizmami odbioru utworów teatralnych są domeną wielu dziedzin. Tradycyjnie prowadzone są w ramach estetyki recepcji, komparatystyki i socjologii teatru. Natomiast dla przekładoznawstwa problem odbioru i funkcjonowania dzieł literatury obcej w kulturze docelowej jest jednym z głównych zagadnień nurtu *target oriented* (nastawionego na tekst/kulturę docelową), w tym teorii skoposu i teorii polisystemów. W niniejszym artykule oprzemy się na tym drugim paradygmacie, wypracowanym głównie przez Itamara Evena-Zohara i Gideona Toury'ego.

Założeniem wyjściowym dla teorii polisystemów jest uznanie kultury za heterogeniczny, zmienny i dynamiczny polisystem, czyli strukturę, na którą składa się szereg podsystemów. Komponenty są w ciągłej rywalizacji, a system jest stale spolaryzowany na centrum i peryferie. Pozycję dominującą utrzymują podsystemy biorące czynny udział w kształtowaniu całej makrostruktury, zaś na obrzeżach sytuują się części biernie lub o mniejszym znaczeniu. Rozwój kultury następuje w znacznej mierze dzięki interakcji z innymi polisystemami. W swoich badaniach Even-Zohar i Toury biorą pod uwagę głównie wymianę między literaturami na drodze przekładu. Wychodząc od zasadniczo prostych zależności rządzących tym procesem, Even-Zohar sformułował szereg praw interferencji międzyliterackiej, definiowanej jako „związek między literaturami, gdzie dana literatura A (literatura źródłowa) może stać się bezpośrednim lub pośrednim źródłem zapożyczeń dla innej

literatury B (literatury docelowej)” [Even-Zohar, 1990: 54 (tłum. własne)]. Prawa interferencji dotyczą ogólnych zasad zjawiska, warunków, w jakich do niej dochodzi, i przebiegu wymiany¹. O modyfikacji układu w obrębie polisystemu decyduje przedawnienie nurtu dominującego lub zaistnienie okoliczności sprzyjających nagłym zmianom. Za taki moment w historii polskiego teatru można uznać rok 1989. Nowa sytuacja umożliwiła swobodną wymianę z teatrami obcymi. W tym tekście pragniemy przedstawić kilka obserwacji na temat recepcji współczesnego dramatu francuskiego w Polsce, a w szczególności utworów najnowszych². Interesuje nas okres ostatnich dwóch dekad. Zanim jednak omówimy szczegóły odbioru francuskich sztuk najnowszych, pragniemy zarysować sytuację teatralnego polisystemu polskiego w ciągu ostatnich dwudziestu lat.

Rok 1989 przyniósł scenie polskiej, oprócz wielu oczywistych korzyści, liczne powody do obaw. Te ostatnie wynikały w znacznej mierze ze zmian o charakterze administracyjnym [Płoski, 2009]. Teatr polski,

¹ Prawa interferencji:

1. Główne zasady interferencji.
 - 1.1 Literatury nie mogą być bez interferencji.
 - 1.2 Interferencja jest zwykle zjawiskiem niesymetrycznym.
 - 1.3 Interferencja na jednym polu kultury nie musi powodować interakcji w innych dziedzinach.
2. Warunki powstania.
 - 2.1 Kontakty między dwoma systemami prędzej lub później doprowadzą do interferencji, pod warunkiem zaistnienia sprzyjających okoliczności.
 - 2.2 Literatura źródłowa jest wybierana ze względu na jej prestiż.
 - 2.3 Literatura źródłowa jest wybierana ze względu na jej dominującą pozycję.
 - 2.4 Do interferencji dochodzi, jeżeli dany system potrzebuje elementów niedostępnych w jego obrębie.
3. Przebieg i zasady interferencji.
 - 3.1 Kontakt może być nawiązany przez jedną z części systemu docelowego, a potem rozszerzyć się na inne.
 - 3.2 Przystrojony repertuar nie musi koniecznie utrzymać tej samej funkcji co w literaturze źródłowej.
 - 3.3 Elementy przyswojone są często uproszczone, znormalizowane i poddane schematyzacji [Even-Zohar, 1990: 59 (tłum. własne)].

² Analizy recepcji przeprowadzone w oparciu o dokumentację zawartą w *Almanachu sceny polskiej* [1995-2008] i w bazie realizacji Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego, dostępnej na stronie www.e-teatr.pl.

dotychczas w znacznym stopniu finansowany przez Ministerstwo Kultury i Sztuki, nie był przygotowany na obcięcie dotacji i dziki kapitalizm wolnego rynku. Proces zmian był długotrwały i kontrowersyjny, bo prowadzony tylko częściowo w porozumieniu ze Związkiem Artystów Scen Polskich. Przy nikłym dotowaniu teatrów przez budżety samorządowe i ministerstwo konieczne okazało się zwiększenie wpływów własnych. Należy również odnotować powstanie zjawiska dotąd obcego w Polsce – teatrów niepublicznych. Już w roku 1989 dyrektorzy teatrów zapowiadali znaczne pogorszenie się sytuacji sceny polskiej: rezygnację z ambitnych przedsięwzięć na rzecz repertuaru „łatwego i przyjemnego”, rozpad zespołów aktorskich, a nawet zamknięcie podwoi [Andruc ki, Baniukiewicz, Cywińska et al., 1989]. Jan Kott smutno wieszczył: „Jeśli chłodno patrzeć w przyszłość, to będzie istniał z jednej strony teatr półpornograficzny, bardzo rozrywkowy, na bardzo niskim poziomie, a z drugiej elitarny teatr wielkiego aktorstwa i często wspaniałych sztuk” [Kott, 1990: 22]. Zachwianie podstawą bytu materialnego teatru miało pociągnąć za sobą jego nieuniknioną komercjalizację i zwrot w kierunku repertuaru komediowego, co Kott utożsamia ze służeniem najniższemu gustowi. Czarny scenariusz nie zakładał mimo wszystko stagnacji, a wręcz przeciwnie – konieczność dostarczenia widzom rozrywki zmuszała do sięgnięcia po nowości.

W latach PRL-u, kiedy cenzura paraliżowała środki informacji, teatr pełnił specyficzną rolę trybuny społeczno-politycznej. Po roku 1989, gdy wyczerpały się dwa największe tematy – sny o Polsce oraz antytotalitarne parable – teatr znów musiał wyruszyć na poszukiwanie nowej formuły. Zamiast alegorii, dotąd bardzo powszechnie używanej, na scenie pojawił się teatr faktu. Nowy teatr zwrócił się też w stronę autotematyzmu. Najbardziej znamienne dla sceny ostatnich dwudziestu lat jest pojawienie się nowej generacji reżyserów pod wodzą Krystiana Lupy, ochrzczonej przez Piotra Gruszczyńskiego mianem „młodszy zdolniejsi” [Gruszczyński, 2003]. To oni: Krzysztof Warlikowski, Grzegorz Jarzyna, Piotr Cieplak, Zbigniew Brzoza i Anna Augustynowicz wraz ze swoim mistrzem nadają ton od drugiej połowy lat 90. minionego wieku. Rezygnują z tradycyjnie polskiego repertuaru na rzecz klasyki światowej i współczesnego dramatu europejskiego. W ich twórczości nie brak też nawiązań do kultury masowej. Ich teatr nie jest łatwy w odbiorze. Często poruszają tematy tabu i bolesne karty historii. Wraz z upływem

czasu „młodszy zdolniejszy” z pozycji awangardy przesunęli się do centrum polisystemu teatralnego w Polsce. Tymczasem w ostatnich latach do głosu dochodzi kolejne pokolenie młodych realizatorów, takich jak: Jan Klata, Michał Zadara, Maja Kleczewska, Michał Borcuch, przedłużając linię reżyserów dominujących w polskim teatrze. Należy zauważyć, że temu zjawisku towarzyszy spychanie autorów tekstów dla teatru na drugi plan.

Najnowsza polska dramaturgia jeszcze nie może pochwalić się sukcesami na miarę poprzednich dziesięcioleci. Nie mamy jeszcze nowych Różewiczów, Mrożków czy Gombrowiczów. Nie bez znaczenia jest to, że autor jest widziany przez reżysera i aktorów nie jako twórca lub współtwórca spektaklu, ale jako *researcher* szukający materiałów do spektaklu [Demirski, Kopsińska, Kuligowska-Korzeniowska et al., 2012]. Nowe sztuki powstają, ale jedynie jako twórczość równoległa do przedsięwzięć „młodszych zdolniejszych” i ich następców.

Stosunkowo najmniej jest w repertuarze nowych polskich komedii. Mimo licznych konkursów jak dotąd niewielu dramaturgów ma w swoim dorobku teksty tego typu. Najbardziej znanym autorem jest Marek Rębacz, którego *Madejowe łóżko* i *Dwie morgi utrapienia* odniosły znaczący sukces. Brak najnowszych tekstów komediowych może wynikać również z faktu, że Warlikowski *et compagnie* nie interesują się repertuarem lekkim. Pewien zwrot zapowiadają ich młodszy koledzy:

Nadchodzi czas komedii – przekonuje Michał Zadara. – Trzeba znajdować nowe, lekkie, komunikatywne formy dla ważnych tematów. Po modzie na introwertyczny i nieco hermetyczny teatr w stylu Krzysztofa Warlikowskiego młodszy chcą docierać nie tylko do garstki inteligentów zainteresowanych poszukiwaniami formalnymi, ale także do szerokiej publiczności” [Łukasińska, Owsianko, 2007].

Tę wypowiedź warto zestawić z cytowanym wyżej fragmentem wywiadu z Janem Kottem. Stosunek do repertuaru lekkiego zmienił się diametralnie. Komedie nie jest już formą ściśle rozrywkową. Dla Zadary ten gatunek pełni rolę dydaktyczną, może też być zaczątkiem społecznej dyskusji na ważkie tematy. Komedie wymaga od twórców większej kreatywności, a przede wszystkim szukania przekazu czytelnego dla przeciętnego widza. Natomiast teatr „młodszych zdolniejszych”, który moglibyśmy za Kottem określić jako teatr elitarny, to dzisiaj nie

tyłe ostoja sztuki scenicznej, ile forma hermetyczna, w pewnym stopniu konserwatywna, bowiem stale obracająca się wokół podobnych poszukiwań formalnych.

Itamar Even-Zohar uczy, że do warunków szczególnie sprzyjających interferencji należą punkty zwrotne w historii, co pociąga za sobą powstanie tzw. próżni literackiej [Even-Zohar, 2009: 199]. Dawne modele nurtu dominującego w polisystemie przestają być interesujące i konieczne jest posiłkowanie się tekstami obcymi. Jak wspomniano wyżej, w 1989 roku w wyniku zmian politycznych poetyka dominująca w polskim teatrze przestała być aktualna. Dlatego zwrócono się w kierunku teatrów obcych, zwykle zachodnich. Głównym kryterium wyboru był ich prestiż, tak jak chce tego Even-Zohar. Na przełomie lat 80. i 90. XX wieku współczesny dramat francuski utożsamiano przede wszystkim z twórczością Jeana Anouilha, Jeana Giraudoux, Alberta Camusa, Samuela Becketta, Eugène'a Ionesco i szczególnie lubianego w akademiach teatralnych Jeana Geneta. Ich teksty grano często zarówno przed, jak i po 1989 roku. Możemy stwierdzić, że na początku interesującego nas okresu było to centrum podsystemu francuskiego dramatu współczesnego na naszej scenie. Był to pewien anachronizm, ponieważ w latach 80. tych autorów określano już we Francji jako współczesnych klasyków. Szybko jednak nastąpiła ewolucja systemu, skorelowana ze zmianą poetyki w teatrze polskim. Stopniowo zniknęły z repertuarów *Antygona* Anouilha i *Kaligula* Camusa. Utwory Becketta i Ionesco, a w szczególności *Czekając na Godota*, *Końcówka*, *Ostatnia taśma Krappa*, *Lekcja*, *Łysa śpiewaczka*, pojawiają się w nowych realizacjach. Jest to żelazna część repertuaru, nie stanowi już jednak jego dominującej części.

W latach 80., a w szczególności po 1989 roku, wraz z osłabieniem, a potem zniesieniem cenzury, do teatrów wrócili autorzy zakazani. Jednym z nich był Paul Claudel, którego sztuki nie mogły być wcześniej wystawiane ze względu na wyraźne inspiracje religijne. Już w pierwszym sezonie 1989/1990 na deskach Teatru Starego w Krakowie zaprezentowano *Zamianę* (*L'Échange*) w przekładzie Jarosława Iwaszkiewicza. Spektakl reżyserował Marek Pasieczny. Znaczącym wydarzeniem była też *Księga Krzysztofa Kolumba* (*Le Livre de Christophe Colomb*) w tłumaczeniu Juliana Rogozińskiego, wystawiona przez Ryszarda Nyczkę na pokładzie statku Dar Pomorza w 1992 roku. W kolejnych latach zaprezentowano jedynie dwa razy *Zamianę*: w Teatrze Polskim

w Bydgoszczy reżyserowaną przez Józefa Fryźlewicza i w Teatrze im. Juliusza Osterwy w Lublinie – przez Pawła Wodzińskiego. Następne premiery miały miejsce już po 2000 roku. Najnowsza realizacja, grana od 25 lutego 2012 roku, to *Zwiastowanie* (*L'Annonce faite à Marie*) w reżyserii Petersona Lembita w Teatrze Polskim w Warszawie³. W spektaklu wykorzystano nowe tłumaczenie Marii Cichoń. Mimo nadziei związanych z powrotem Claudela do polskiego repertuaru twórczość tego dramaturga znajduje się nadal na peryferiach podsystemu. Sztuki tego autora wystawia się sporadycznie, co można tłumaczyć anachronicznością większości tłumaczeń, ale również samą naturą utworów Claudela, twórcy idei teatru totalnego, która wymaga często imponującej, kosztownej oprawy scenicznej. Należy również zadać pytanie: czy ta formuła odpowiada wrażliwości dzisiejszych twórców? Nie jest to wykluczone, bowiem Claudel, choć – jak wspomniano – rzadko grany, jest nadal obecny w repertuarze.

Obok tendencji zachowawczych już na początku lat 90. dały się zauważyć próby wprowadzenia na scenę polską ambitnych propozycji awangardowych. Znaczącym przedsięwzięciem było przedstawienie tekstów Copiego (pseudonim Raùla Damonte'a Botany), autora sztuk politycznych i poruszających tematy tabu, takie jak narkomania czy homoseksualizm. W sezonie 1990/1991 Edward Wojtaszek, tłumacz i reżyser, zrealizował *Cztery bliźniaczki* (*Les quatre jumelles*) i *Homoseksualizm, czyli jak trudno się wyrazić* (*L'homosexuel ou la difficulté de s'exprimer*) w kierowanym przez siebie Teatrze Pracownia. Premiery obu sztuk w tłumaczeniu Wojtaszka miały miejsce 11 marca 1991 roku. Na kolejne lata Copi zniknął z repertuarów. Dopiero w sezonie 2002/2003 swoją polską premierę miała najbardziej znana sztuka tego

³ Odnotowano następujące realizacje sztuk Paula Claudela: *Zamiana*, tłum. J. Iwaszkiewicz, Teatr Stary w Krakowie, reż. M. Pasieczny, prem. 10 III 1990; Teatr Polski w Bydgoszczy, reż. J. Fryźlewicz, prem. 15 XI 1992; Teatr im. J. Osterwy w Lublinie, reż. P. Wodziński, prem. 22 II 1997; Teatr Śląski, reż. A. Smolar, prem. 11 II 2005; *Księga Krzysztofa Kolumba*, tłum. J. Rogoziński, na pokładzie statku Dar Pomorza, prem. 8 VII 1992; *Zwiastowanie*, tłum. M. Cichoń, Teatr Współczesny w Szczecinie, reż. M. Pasieczny, prem. 28 IX 2002; *Podział południa* (*Partage du midi*), tłum. M. Falski, Teatr im. J. Kochanowskiego w Opolu, reż. M. Pasieczny, prem. 27 III 2003; *Joanna d'Arc* (*Jeanne d'Arc au bûcher*), tłum. I. Sławińskiej, Śląski Teatr Lalki i Aktora „Ateneum”, reż. K. Brożek, prem. 8 X 2010.

dramaturga – *Wizyta nie w porę* (*Une visite inopportune*) – w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku. Spektakl w reżyserii Marzeny Nieczui-Urbańskiej powstał w oparciu o przekład Barbary Grzegorzewskiej. W tym samym teatrze zrealizowano również sztukę *Eva Peron*, w tłumaczeniu Edwarda Wojtaszka, w reżyserii Jakuba Kowalskiego⁴. Copi jest autorem mało znanym polskiej publiczności. Znacznie częściej wystawiane są utwory Bernarda-Marie Koltèsa. *Roberto Zucco*, jego ostatnia, a zarazem najbardziej znana sztuka miała dotychczas osiem realizacji w Polsce⁵. Na naszej scenie dramat został wystawiony krótko po prapremierze światowej w reżyserii Petera Steina w Berlinie w 1990 roku. Na początek lat 90. przypada też znaczne zainteresowanie twórczością Koltèsa we Francji i w Europie. Tłumaczenie *Roberto Zucco* pióra Piotra Szymanowskiego opublikowano w „Dialogu” w listopadzie 1991 roku, zaś pół roku później sztuka miała swoją prapremierę w Teatrze im. Leona Kruczkowskiego w Zielonej Górze w reżyserii Waldemara Matuszewskiego. Znamienny jest fakt, że miało to miejsce w ośrodku peryferyjnym. Sławę Koltèsa przypieczętowały kolejne realizacje, w tym głośna wersja Krzysztofa Warlikowskiego z 1996 roku w Teatrze Nowym w Poznaniu. W swoich spektaklach Warlikowski stale wykorzystuje fragmenty tekstów Koltèsa i czuje się wyjątkowo związany z tym autorem [Warlikowski, 2003]. Obok *Zucco* swoje polskie premiery miały również inne ważne teksty dramaturga: *Samotność pól bawełnianych* (*Dans la solitude des champs de coton*), *Zachodnie Wybrzeże* (*Quai Ouest*), *Powrót na pustynię* (*Le retour au désert*), *Sallinger* i *Noc tuż przed lasami* (*La nuit juste avant les forêts*)⁶.

⁴ Premiera odbyła się 22 V 2010.

⁵ Polskie inscenizacje *Roberto Zucco* Bernarda-Marie Koltèsa, wszystkie w oparciu o tłum. P. Szymanowskiego: Lubuski Teatr im. L. Kruczkowskiego w Zielonej Górze, reż. W. Matuszewski, prem. 6 VI 1992; Teatr Dramatyczny w Warszawie, reż. P. Łysak, prem. 28 XI 1992; Teatr Telewizji, reż. M. Dejczer, prem. 3 II 1994; Teatr Nowy w Poznaniu, reż. K. Warlikowski, prem. 22 IX 1995; Teatr Polski w Poznaniu, reż. P. Wodziński, prem. 14 II 2003; Teatr im. J. Osterwy w Gorzowie Wielkopolskim, reż. W. Matuszewski, prem. 24 IX 2005; Teatr im. S. Jaracza w Olsztynie, reż. G. Castellanos, prem. 14 VI 2008; Teatr Studyjny PWSFTviT w Łodzi, reż. M. Bugajewska, prem. 11 II 2012.

⁶ *Samotność pól bawełnianych*, wszystkie przedstawienia w oparciu o tłum. M. Mahora: Lubuski Teatr im. L. Kruczkowskiego w Zielonej Górze, reż. M. Mahor, prem. 3 VI 1995, realizacja nosiła tytuł *Transakcja, czyli w samotności pól*

Twórczość Bernarda-Marie Koltèsa jest zaliczana we Francji do mainstreamu dramatu najnowszego, określanego mianem teatru autorów. Inną znaną postacią tego nurtu jest Jean-Luc Lagarce. W Polsce można odnotować pewne zainteresowanie jego utworami dopiero po roku 2000. Monodram Lagarce'a *Zasady savoir-vivre'u w nowoczesnym społeczeństwie* (*Les règles du savoir-vivre dans la société moderne*), w tłumaczeniu i w reżyserii Edwarda Wojtaszka, wystawiono po raz pierwszy w Teatrze Stara ProchOFFnia w Warszawie 9 maja 2003 roku. Wojtaszek przygotował też realizację tego tekstu dla Teatru Polskiego Radia. Słuchowisko nadano 10 października 2010 roku. W sezonie 2010/2011 zrealizowano jeszcze dwie inne sztuki Lagarce'a: *Music-hall* w przekładzie Joanny Warsz, w reżyserii Edwarda Wojtaszka w Teatrze Witkacego w Zakopanem, i *Historię miłosną (ostatnie rozdziały)* (*Histoire d'amour [derniers chapitres]*), w tłumaczeniu Katarzyny Sowuli, spektakl przygotowała Natalia Sołtysik w Teatrze Współczesnym w Warszawie⁷. Utwory innych autorów dramatów najnowszych, takich jak Matei Visniec, Raymond Cousse, Joël Pommerat, pojawiają się na deskach sporadycznie lub ich obecność w świadomości polskich odbiorców jest tylko zasygnalizowana przez istniejące tłumaczenia, najczęściej publikowane w miesięczniku „Dialog”. Wśród nieobecnych są tak znaczący autorzy, jak Michel Vinaver, Valère Novarina, Philippe Minyana, Noëlle Renaude, podobnie jak przedstawiciele nurtu podejrzliwości z Hélène Cixous na czele.

Jeżeli na początku lat 90. można było mówić o przeważającej liczbie premier sztuk poważnych, później zaczęły one stopniowo ustępować

bawelnianych; Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie, reż. M. Wojciechowski, prem. 7 XI 2003; Teatr im. S. Żeromskiego w Kielcach, reż. R. Rychcik, prem. 3 X 2009.

Zachodnie wybrzeże, realizacje w oparciu o tłum. A. Skiby-Lickel: Teatr Współczesny w Szczecinie, reż. A. Skiby-Lickel, prem. 25 X 1996; Teatr Studio w Warszawie, reż. K. Warlikowski, prem. 10 X 1998.

Noc tuż przed lasami, realizacje w oparciu o tłum. M. Mahora: Teatr Polski w Poznaniu, reż. G. Emanuel, prem. 18 IX 1999; Teatr Powszechny w Radomiu, reż. M. Mahor, prem. 17 III 2007; Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie, reż. D. Woszek, prem. 15 I 2010.

Powrót na pustynię, tłum. B. Grzegorzewska, Teatr Powszechny w Warszawie, reż. A. Augustynowicz, prem. 2 IV 2004.

Sallinger, tłum. B. Grzegorzewska, Teatr Przestrzeń Wymiany Działań „Arteria”, reż. M. Sieczkowski, prem. 26 IV 2005.

⁷ Premiery odpowiednio 27 VIII 2010 i 27 XI 2010.

pola repertuarowi lekkiemu, co jak zauważono wyżej, ma związek ze wzrastającym zainteresowaniem tym gatunkiem przez polskich twórców. We Francji współczesna komedia wywodzi się w prostej linii z tradycji teatru bulwarowego i jest wystawiana zasadniczo w teatrach prywatnych. W odróżnieniu od scen publicznych teatry te adresują swoje repertuary głównie do publiczności szukającej rozrywki i ceniącej klasyczne *pièces bien faites*. Znaczący wkład w rozwój i popularyzację sztuk współczesnego bulwaru miało i nadal ma kino. Wielu dramaturgów jest również scenarzystami i reżyserami, m.in. Francis Veber, autor *Kolacji dla palantów* (*Le dîner de cons*)⁸, Marc Camoletti i Jean-Claude Brisville.

Pewnym przełomem, który miał znaczenie dla kształtowania się recepcji utworów komediowych w Polsce, było wystawienie *Sztuki* (*L'Art*) Yasminy Rezy w reżyserii Krystiana Lupy na deskach Teatru Starego w 1997 roku⁹. Realizacja Lupy wywołała prawdziwą lawinę kolejnych premier tego dramatu. W ciągu następnych dziesięciu lat było ich aż dwadzieścia jeden. W tym samym roku na scenę trafiła też *Kolacja dla głupca* Francisa Vebera, w tłumaczeniu Barbary Grzegorzewskiej. Polska premiera w realizacji Ewy Marcinkówny miała miejsce w kieleckim Teatrze im. Stefana Żeromskiego 20 grudnia 1997 roku. *Kolacja*, choć początkowo przeszła niezauważona, po sukcesie filmu opartego na scenariuszu Vebera, znalazła się w programie Teatru Ateneum w Warszawie, gdzie grana jest do dziś¹⁰. Cenione kreacje Piotra Fronczewskiego i Wojciecha Pszoniaka w głównych rolach zapewniły sztuce poklask krytyki i kolejne realizacje. Sztukę wyreżyserował Wojciech Adamczyk. W badanym wycinku czasu odbyło się aż czternaście premier komedii Vebera. *Sztukę* Rezy grano we wszystkich ważniejszych ośrodkach teatralnych naszego kraju, trudno powiedzieć, czy ze względu na walory tekstu, czy dzięki rekomendacji Krystiana Lupy. Mimo to sukces Vebera wydaje się pewniejszy. *Kolacja* nie spotkała się z krytycznymi uwagami recenzentów, zachwyconych zarówno dialogami, jak i wartkością akcji, podczas gdy tekst Rezy stał się przedmiotem dyskusji. Początkowo uznano go za komedię niebywale ambitną, ale stopniowo krytyka

⁸ W języku francuskim zarówno sztuka, jak i realizacja filmowa noszą ten sam tytuł. Natomiast w Polsce film zatytułowano *Kolacja dla palantów*, zaś spektakle teatralne są grane jako *Kolacja dla głupca*.

⁹ Premiera miała miejsce 16 XI 1997.

¹⁰ Spektakl miał premierę 11 V 2001.

zaczęła uważać *Sztukę* za banalną i męczącą. Nawet sama tłumaczka, Barbara Grzegorzewska, która również zebrała pochwały za swoją pracę, przyznała się, że nie rozumie, jak tak płytki tekst mógł zainteresować Krystiana Lupe [Grzegorzewska, 2000: 69]. Próbowano zachwycić widzów innymi sztukami Rezy: *Życie: trzy wersje (Trois versions de la vie)* i *Przypadkowy człowiek (L'Homme du hasard)*¹¹ – te jednak szybko zniknęły z afisza. Zainteresowanie twórczością Rezy odżyło w ostatnich sezonach za sprawą *Boga mordu (Le Dieu du carnage)*, prapremiera tej sztuki odbyła się na deskach Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie w reżyserii Marka Gierszałta¹². W sezonie 2010/2011 sztuka zawitała na deski Teatru Ateneum w Warszawie. Reżyserem była Izabella Cywińska. W tym samym sezonie zrealizowano jeszcze pięć innych wersji¹³. Pewnym utrwaleniem popularności najnowszej sztuki Rezy był film Romana Polańskiego *Rzeź*, który na polskie ekrany trafił w styczniu 2012 roku¹⁴. Obok Vebera i Rezy, znaczącą popularnością cieszy się Éric-Emmanuel Schmitt. Jego najczęściej wystawiane sztuki to *Wariacje enigmatyczne (Variations énigmatiques)* i *Małe zbrodnie małżeńskie (Petits crimes conjugaux)*, oba teksty w tłumaczeniu Barbary Grzegorzewskiej¹⁵. Na bieżąco tłumaczy się również najnowsze utwory

¹¹ *Życie: trzy wersje*, tłum. P. Szymanowski, realizacje: Teatr Komedia w Warszawie, reż. K. Zalewski, prem. 15 II 2002; Teatr Polski we Wrocławiu, reż. M. Sobociński, prem. 14 IX 2002; Teatr Śląski w Katowicach, reż. M. Rosa, prem. 24 I 2003; Teatr Ludowy w Krakowie, reż. W. Nurkowski, prem. 5 VII 2003.

Przypadkowy człowiek, tłum. B. Grzegorzewska, realizacje: Lubuski Teatr im. L. Kruczkowskiego w Zielonej Górze, reż. Z. Wardejn, prem. 14 IV 2002; Teatr Polski w Warszawie, reż. A. Kękuś, prem. 24 I 2006.

¹² Spektakl w oparciu o tłum. B. Grzegorzewskiej; premiera 25 III 2010.

¹³ *Bóg mordu*, realizacje: Teatr Śląski w Katowicach, reż. H. Adamek, prem. 5 XI 2010; Teatr Ateneum w Warszawie, reż. I. Cywińska, prem. 4 XII 2010; Teatr Powszechny w Łodzi, reż. K. Kalwat, prem. 15 I 2011; Teatr Polski w Szczecinie, reż. M. Gierszałt, prem. 15 I 2011; Teatr im. C.K. Norwida w Jeleniej Górze, reż. B. Koca, prem. 21 I 2011; Teatr Polski w Bielsku-Białej, reż. G. Chrapkiewicz, prem. 28 V 2011; Teatr Miejski w Gdyni, reż. T. Man, prem. 14 I 2012.

¹⁴ Szerzej na temat recepcji twórczości Paula Claudela, Jeana-Marie Koltès'a i Yasminy Rezy w Polsce zob. [Paszkowska, 2010].

¹⁵ Polska prapremiera *Wariacji enigmatycznych* miała miejsce w Teatrze Telewizji w reż. M. Fronta, 5 X 1998; sztuka *Małe zbrodnie małżeńskie* po raz pierwszy była wystawiona w Teatrze Ateneum w Warszawie, w reż. M. Sosnowskiego, prem. 12 II 2005.

tego autora. Oprócz wspomnianych wyżej swoje polskie realizacje miały teksty *Libertyn* (*Le Libertin*), *Golden Joe*, *Noc z Don Juanem* (*La nuit de Valogne*), *Na granicy* (*Hôtel des deux mondes*), *Frederick*, czyli *bulwar zbrodni* (*Frédéric ou le Boulevard du Crime*), *Oscar i pani Róża* (*Oscar et la dame Rose*), *Tektonika uczuć* (*La tectonique des sentiments*), *Przypadek Adolfa H.* (*La part de l'autre*), *Pan Ibrahim i kwiaty Koranu* (*Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran*). Jak zasygnalizowaliśmy wyżej, we Francji twórczość Schmitta jest jednoznacznie zaliczana do repertuaru scen prywatnych, bulwarowych. W Polsce nie tworzy się rozgraniczenia między teatrami państwowymi a komercyjnymi, nie istnieje też fenomen bulwaru. Dlatego trudno jest zaszeregować teksty Schmitta jako komedie. Even-Zohar pisze w tym przypadku o zmianie funkcji elementów przyswojonych w polisystemie docelowym.

Popularne sztuki Rezy, Vebera i Schmitta to w tej chwili dominująca część podsystemu francuskiego dramatu współczesnego w Polsce. Tymczasem na jego obrzeżach funkcjonują również teksty innych autorów, często w pojedynczych realizacjach, ale przy tym w krótkim odstępie czasu od prapremier francuskich. Najczęściej gości je na swych deskach Scena Prezentacje kierowana przez Romualda Szejda. Teatr powstał w 1979 roku z inicjatywy reżysera i według jego formuły. Był to pierwszy w Warszawie teatr gwiazd, nieutrzymujący stałego zespołu, a jedynie zapraszający do współpracy poszczególnych aktorów. Szejd korzysta zwykle z przekładów zamawianych u swoich stałych tłumaczy. Najczęściej są to Katarzyna Skawina i Beata Geppert.

Choć na scenie Szejda nie pojawiły się *Sztuka* czy *Kolacja dla głupca*, reżyser wystawił dwie komedie znanego tandemu dramatopisarzy-scenarzystów Agnès Jaoui i Jeana-Pierre'a Bacriego, dobrze przyjętą *W rodzinnym sosie* (*Un air de famille*), z Henrykiem Talarem i debiutującą Joanną Pokojowską, i ostro skrytykowaną sztukę *Kuchnia i uzależnienia* (*Cuisine et dépendances*)¹⁶. Szejd jako jedyny zaprezentował w Polsce tekst Gerarda Sibleyrysa i Jeana Della *Rzykowna zabawa* (*Un petit jeu sans conséquences*) oraz komedie Carole Greep: *Wiem, że wiesz* (*J'aime beaucoup ce que vous faites*) i *Bloczek* (*Post-it*)¹⁷. Jako jedyny pokusił się o inscenizację *Na granicy* Érica-Emmanuela

¹⁶ Premiery odpowiednio 28 III 2003 i 29 IV 2005.

¹⁷ Premiery odpowiednio 19 I 2004, 23 VI 2005, 16 VI 2006.

Schmitta. Romuald Szejd bardzo chętnie wprowadza do repertuaru nowości, m.in. sztuki Érica Assous, Michela Clementa, Brigitte Buc, a w sezonie 2009/2010 *Kabaret zagubionych facetów* (*Le cabaret des hommes perdus*) Christiana Siméona.

Obok typowych fars i *pièces bien faites* na scenach polskich pojawiły się również czarne komedie Rolanda Topora i Jeana-Michela Ribes'a. Grano zarówno pojedyncze utwory Topora, m.in. *Zima pod stołem* (*L'Hiver sous la table*), *Joko świętuje rocznicę* (*Joko fête son anniversaire*), *Don Juan albo ja i ja* (*L'Ambigu*), jak i kolaże jego sztuk i scenariusz do telewizyjnej serii *Hôtel Palace*¹⁸.

Na zakończenie warto wspomnieć o dwóch najmniejszych podsystemach: realizacjach adaptacji i sztukach dla dzieci. Jak wskazuje Gideon Toury, w badaniach nad tłumaczeniami należy wziąć pod uwagę każdy tekst, który funkcjonuje jako przekład w polisystemie docelowym [Toury, 1995: 26]. Udratyzowane adaptacje są więc również częścią badanego polisystemu. Mimo że w ciągu ostatnich dwudziestu lat były one wystawiane niezbyt często, na uwagę zasługują spektakle zrealizowane na podstawie współczesnej prozy francuskiej: *Upadek* (*La chute*) i *Obcy* (*L'Étranger*) Alberta Camusa, *Cząstki elementarne* (*Les particules élémentaires*), *Poszerzenie pola walki* (*Extension du domaine de la lutte*) Michela Houellebecq oraz *Fragmety dyskursu miłosnego* (*Les fragments d'un discours amoureux*) Rolanda Barthes'a¹⁹. Najliczniejsze

¹⁸ Wszystkie wymienione sztuki w przekładzie E. Kuczkowskiej. Pierwsze realizacje sztuk: *Zima pod stołem*, Teatr Studio w Warszawie, reż. T. Bradecki, prem. 10 II 1996; *Joko świętuje rocznicę*, Teatr Polski w Bydgoszczy, reż. K. Galos, prem. 7 XII 1996; *Don Juan albo ja i ja*, Teatr Wybrzeże, reż. J. Krysiak, prem. 30 I 1999; *Hotel Palace*, Teatr im. S. Jaracza w Olsztynie, reż. C. Ilczyna, prem. 20 I 2007.

¹⁹ A. Camus, *Upadek*, tłum. J. Guze, premiera w Polsce w ramach przedstawienia impresaryjnego w Sali Senatorskiej na Wawelu, reż. i realizacja Z. Hübner, 12 III 1968, po roku 1989: adaptacja była wystawiana w Teatrze Telewizji, reż. J. Markuszewski, prem. 5 VI 1992, we Wrocławskim Teatrze Współczesnym, reż. J. Wiernio, prem. 4 IX 1993, w Teatrze Scena Oratorium w Janowicach Wielkich, reż. M. Samseł, prem. 10 VI 2011.

A. Camus, *Obcy*, tłum. M. Zenowicz-Brandys, Teatr Polskiego Radia, reż. W. Modestowicz, prem. 6 XII 1997; Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie, reż. A. Smolar, prem. 27 IV 2012.

M. Houellebecq, *Cząstki elementarne*, tłum. A. Daniłowicz-Grudzińska, Teatr Polski we Wrocławiu, reż. W. Rubin, prem. 7 VI 2008.

są jednak adaptacje tekstów dla dzieci, a przede wszystkim *Małego Księcia* (*Le Petit Prince*) Antoine'a de Saint-Exupéry'ego²⁰. Znaczną popularność w ostatnich dwudziestu latach zdobył sobie też utwór Schmitta *Oscar i pani Róża* w tłumaczeniu Barbary Grzegorzewskiej²¹. Oprócz adaptacji, teatr dla najmłodszych korzysta głównie z tekstów Pierre'a Gripariego, autora sztuk: *Czarownica z ulicy Mouffetard* (*La sorcière de la rue Mouffetard*), *Bajka o księciu Pipo, o koniu Pipo i księżniczce Popi* (*Histoire du Prince Pipo, de Pipo le cheval et de la Princesse Popi*), a także Philippe'a Dorina, m.in. *Ramdam* (*Ram Dam*) i *Olbrzym* (*Ogrre!*). Te przekłady stanowią mało znaczącą część polisystemu francuskiego dramatu tłumaczonego, ale w stosunkowo słabym systemie tekstów teatralnych dla dzieci są ważnym ogniwiem. Wskazuje na to nie tylko znaczna liczba realizacji. Należy zwrócić uwagę na to, że często nazwiska autorów i tłumaczy sztuk dla dzieci nie pojawiają się na afiszach teatralnych i w dokumentacji przedstawień. Nie zawsze możliwa jest identyfikacja tekstu źródłowego. Można to przypisać zjawisku, o którym mówi Even-Zohar – zacieranie granicy między „oryginalnym” i „tłumaczonym” [Even-Zohar, 2009: 198]. Jednoznacznie wskazuje to na dominującą pozycję przekładu. Polisystem sztuk dla dzieci jest jeszcze nieskrystalizowany i tłumaczenia pełnią rolę podstawowego źródła innowacyjnych modeli.

W świetle teorii polisystemów podstawowym warunkiem dla zaistnienia interferencji są braki w obrębie systemu docelowego. Niewątpliwie taka sytuacja nastąpiła w przypadku teatru polskiego po 1989 roku. Szczególnie reprezentatywny jest tutaj przykład recepcji francuskich komedii współczesnych. Początkowo przekłady tych tekstów nie

M. Houellebecq, *Poszerzenie pola walki*, tłum. E. Wieleżyńska, Teatr Dramatyczny w Warszawie, reż. T. Węgorzewski, prem. 27 III 2010.

R. Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, tłum. M. Bieńczyk, Teatr Dramatyczny w Warszawie, reż. R. Rychcik, prem. 31 I 2009.

²⁰ Adaptacja *Małego Księcia* została po raz pierwszy wystawiona w Teatrze Telewizji 26 V 1958 roku, w reż. J. Gruzy, w oparciu o przekład M. Malickiej. Natomiast większość realizacji po 1989 roku korzysta z tłumaczenia J. Szwykowskiego. W sezonach od 1989/1990 do 2011/2012 odnotowano trzydzieści pięć realizacji *Małego Księcia*.

²¹ Polska prapremiera miała miejsce w Teatrze Współczesnym w Szczecinie, reż. A. Augustynowicz, 29 X 2004. W badanym okresie było osiem realizacji tej sztuki.

odgrywały znaczącej roli na tle innych utworów tłumaczonych, należących głównie do repertuaru poważnego. Z czasem komedie stały się najczęściej granymi sztukami francuskimi w Polsce. Było to ściśle skorelowane ze zmianami systemu docelowego: brakiem nowych polskich sztuk, wzrostem zainteresowania komedią przez młodych reżyserów, pośrednio również zmianami administracyjnymi i skłanianiem się teatrów w stronę jak najbardziej intratnych przedsięwzięć. Francuski repertuar lekki wyparł na pozycję peryferyjną współczesnych klasyków, nadal obecnych, ale już niemających znaczącego wpływu na kształtowanie centrum. Beckett i Ionesco sąsiadują na obrzeżach systemu z awangardowym teatrem autorów. Jest to wprawdzie mniej znacząca część struktury, ale uwagę zwracają ambitne próby wprowadzenia na scenę polską tekstów dramaturgów mniej znanych. Even-Zohar zaznacza, że głównym czynnikiem wyboru tekstów tłumaczonych jest przekonanie o ich prestiżu w literaturze źródłowej. W przypadku recepcji teatralnej nie bez znaczenia jest również osoba reżysera. W Polsce wybór tekstu przez cenionych artystów jest traktowany jako osobista rekomendacja i często staje się gwarantem popularności. Recepcja teatralna rządzi się też nieco innymi prawami niż odbiór literatury. Mniejszą rolę odgrywa publikacja tekstów; tłumaczenia mogą funkcjonować jako egzemplarze przekazywane między teatrami. Kluczowa jest realizacja sceniczna, to przez kogo i gdzie została przygotowana. Za bardziej znaczące uznaje się premiery w dużych ośrodkach lub te przygotowane przez znane zespoły. Festiwale i przeglądy są ewentualnie szansą do rozpropagowania spektakli z mniejszych scen.

Niniejsza analiza nie wyczerpuje rzecz jasna tematu recepcji współczesnego dramatu francuskiego, a ma na celu jedynie zasygnalizowanie pewnych problemów. Studium nad interferencją warto rozszerzyć o bardziej szczegółowe badania, również dotyczące strategii poszczególnych tłumaczy i reżyserów, a także analizę samych tekstów przekładów.

Bibliografia:

- Almanach sceny polskiej* (1995-2008), t. 31-44, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Andrucki, J., Baniukiewicz, A., Cywińska, I. et al. (1989), „Nadzieje i obawy” (zbiór ankiet), *Teatr*, 11-12, s. 3-7.

- Baza realizacji Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego, [on-line] www.e-teatr.pl – 01.11.2012.
- Demirski, P., Kopciński, J., Kuligowska-Korzeniewska, A. et al. (2012), „Umarł dramata, niech żyje dramata”, *Dialog*, 1, s. 5-15.
- Even-Zohar, I. (1990), „Polysystem Studies”, *Poetics Today*, 11 (1).
- Even-Zohar, I. (1990, 2009), *Miejsce literatury tłumaczonej w polisystemie literackim*, tłum. M. Heydel, w: Bukowski, P., Heydel, M. (red.) (2009), *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, Wydawnictwo Znak, Kraków, s. 197-203.
- Gruszczyński, P. (2003), *Ojczobójcy. Młodzi zdolniejsi w teatrze polskim*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa.
- Grzegorzewska, B. (2000), „Kilka uwag o teatrze i dramacie francuskim”, *Teatr*, 1-2, s. 68-69.
- Kott, J. (1990), „Mniej i więcej niż teatr”, *Teatr*, 12, s. 22.
- Łukasińska, D., Owsianko, J. (2007), „Producenci śmiechu”, *Newsweek Polska*, 32, [on-line] <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/42387.html> – 01.11.2012.
- Paszowska, A. (2010), „La scène ouvre ses frontières. Le théâtre contemporain français en Pologne après 1989”, w: Laurent, M. (éd.), *La littérature française en traduction*, Collection le Rocher de Calliope, Numilog, Paris, s. 85-95.
- Płoski, P. (2009), *Przemiany organizacyjne teatru w Polsce w latach 1989-2009*, raport opracowany na zlecenie Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Warszawa, [on-line] [http://www.kongreskultury.pl/library/File/RaportTeatr/teatr_raport_w.pelna\(1\).pdf](http://www.kongreskultury.pl/library/File/RaportTeatr/teatr_raport_w.pelna(1).pdf) – 01.11.2012.
- Toury, G. (1977, 2000), *The Nature and Role of Norms in Translation*, w: Venuti L. (ed.), *The Translation Studies Reader*, Routledge, London – New York, s. 198-211.
- Toury, G. (1995), *Descriptive Translation Studies and Beyond*, John Benjamin's Publishing Company, Amsterdam–Philadelphia.
- Warlikowski, K. (2003), „Koltès-bliźniak”, *Dialog*, 11, s. 78-82.

STRESZCZENIE

Kilka uwag o recepcji współczesnego dramatu francuskiego w Polsce po 1989 roku

Po roku 1989 scena polska przeszła znaczne zmiany, zarówno pod względem artystycznym, jak i administracyjnym. Odbiciem tej metamorfozy był nowy

repertuar. Celem niniejszego artykułu jest przedstawienie kilku obserwacji dotyczących kształtowania się teatralnej recepcji współczesnego dramatu francuskiego na przestrzeni ostatnich dwudziestu lat. Analiza prowadzona jest w oparciu o prawa interferencji między polisystemami literackimi zaproponowane przez Itamara Evena-Zohara.

Słowa kluczowe: recepcja, francuski dramat współczesny, polisystem

SUMMARY

A few thoughts on the reception of Contemporary French Drama in Poland after 1989

After 1989 Polish theatre went through a series of significant artistic and administrative changes. Those were reflected in a new theatrical repertoire. This article presents a few thoughts on interference and reception of contemporary French drama in Poland during last twenty years. The analysis is based on laws of interference between literary polysystems described by Itamar Even-Zohar.

Key words: reception, Contemporary French Drama, Polysystem